

турных и этносоциальных процессов. Традиционная культура, народное искусство и национальные виды спорта в условиях полиэтничности: сборник статей: в 3 т. Т. I. — Улан-Удэ: ВСГАКИ, 2006. — 72 с.

5. Сыртыпова С.-Х.Д. Святости кочевников Трансбайкаля (Традиционные культовые объекты как памятники истории и культуры) — Улан-Удэ: Издательство Бурятского государственного университета, 2007. — 5 с.

6. Тайны мировых религий / В. Корнев // Буддизм №1, 1993, — 29 с.

Визуализация сознания и воли дирижера в концертном выступлении посредством языка жестов

Каюков В.А., аспирант

Казанский государственный университет культуры и искусств

В статье рассматривается процесс дирижирования как объект визуального восприятия. Не столько чистая музыка интересует человека пришедшего на концерт, сколько вид дирижерского творчества, его жестовое выражение своей воли. В итоге, пришедшие на концерт люди воспринимают выступление симфонического оркестра одновременно по аудио и видеоканалам. Причем зрительное восприятие концерта оказывается более сильным.

Ключевые слова: жест, дирижер, дирижерская воля, симфонический оркестр, визуальный ряд.

Безошибочный признак того, что что-то не является искусством — это скука... Искусство должно быть средством воспитания, но цель его — удовольствие.

Б. Брехт

Что ищет человек в симфоническом концерте? Зачем он, иногда, может направиться в вечерние часы после работы не домой в свой искусственно созданный уют, а на концертное представление? С позиций физики человек каким заходит в концертный зал, таким и выходит из него через три часа. К нему ничего физически не прибавляется и не убывает. Он не становится выше, больше, сильнее, богаче и красивее. Однако: «Вот уже почти два часа, как я оставил зал, а я все еще вне себя: где я? где мы? что это, наяву или во сне? — писал А.Н. Серов В.В. Стасову после симфонического концерта под управлением Ф. Листа. — О, как я счастлив, какое сегодня торжество, как будто весь божий свет смотрит иначе! И все это наделал один человек своим исполнением!» [5, с. 191]. Значит что-то с человеком происходит во время концерта. Если это не возможно физически измерить, сосчитать, взвесить, значит эти послеконцертные переживания есть духовные, душевные моменты и их, в свою очередь, можно ощутить, почувствовать и запомнить.

Конечно, такое романтически-экстатичное восприятие концерта доступно далеко не каждому человеку в настоящее время. К тому же не потеряю ощущения времени и пространства хочет испытать современный слушатель. У разных людей, в разные моменты их жизни разные духовные потребности. Одни ищут развлечения, чтобы заполнить душевную пустоту. Другие, отвлекаясь от повседневных забот. Третьи хотят расширить свои познания в искусстве. Многие тянутся к эстетическому переживанию

звуковых форм и красот. Большинство же, осознанно или инстинктивно, ищет в концерте, в музыке очищающее душу коллективное переживание и эмоциональную разрядку. [3]. Такое восхищение увиденным, некое состояние восторга не способно появиться посредством одного лишь аудиоканала. Для такого мощного эффекта пришедшему на концерт индивиду нужно шоу-представление, где будет задействован не только звук, но в основном визуальный ряд.

Какими же способами можно трансформировать статичный академический концерт в завораживающее действо? Конечно, огромную роль занимает в этом деле сама музыка, ее репертуар, ее трактовка и качество исполнения. Однако, одной из главных составляющих культурного воздействия на слушателя симфонического концерта является личность дирижера и его ручные жесты. Если обратить внимание с зрительских мест на вид оркестра в концерте, рисунок расположения музыкантов и дирижера на сцене, то мы увидим картину сидящих друг за другом плечом к плечу оркестрантов, и по центру выходящую на подиуме (подставке) фигуру дирижера. Его облик будет состоять из спины и двигающихся рук. То есть зрители в зале не могут наблюдать за лицом дирижера, его мимикой обращенной к музыкантам оркестра. Силуэт спины в черном фраке отводит наше визуальное внимание с его фигуры и сосредотачивает его на зоне рук (свободной левой и правой с палочкой). Не двигающийся сидящий статичный оркестр, статичный корпус ди-

рижера (иногда, эту архитектуру дополняют сомкнутые ряды артистов хора располагающихся за оркестром), позиция дирижера (на одном месте) — все создано для контраста со свободным живым жестом — чистым воплощением личной воли.

Дирижер в репетиционной работе с оркестром использует свою речь, чтобы четче и яснее донести до артистов оркестра свое внутреннее слышание и понимание произведения. Однако речь дирижера, как бы сильна и точна она не была, не может вызвать в большом симфоническом коллективе мгновенной ответной реакции. Слово требует некоторого обдумывания, «перевода» на язык игрового действия. По сравнению со словом убедительный дирижерский жест вызывает максимально быстрое ответное выражение. Музыканты по руке дирижера мгновенно понимают, с какой силой надо взять звук, какой темп произведения берет дирижер, как будет в дальнейшем развиваться драматургия сочинения и множество других исполнительских нюансов помимо сознательного аналитического процесса с их стороны. Жестикация дирижера неизменно многообразна. Возможности левой руки и правой руки с палочкой безграничны. К тому же дирижерский жест, как любой командный знак, имеет природу главенства, успешности, обоснованности и непрерывности требуемого, что и нужно для управления большой, сложной организацией [4].

Леонардо да Винчи говорил о написании картин, что только благодаря изображению позы рук можно передать внутреннее состояние души человека. «Если фигуры не делают жестов определенных и таких, которые членами тела выражают представление их души, то фигуры эти дважды мертвы: мертвы преимущественно потому, что живопись сама по себе не живет, она — выразительница живых предметов без жизни, а если к ним не присоединяется жизненность жеста, то они оказываются мертвыми и во второй раз» [1, с. 36]. Таким образом, в рисунке расположения музыкантов на сцене при концертном выступлении только один дирижер берет все знаки жизненности на себя. Такое возвышение одного лица над многими людьми подразумевает не только огромный объем власти, но и многогранную ответственность за интерпретацию музыкального сочинения формирующую успех всего концерта.

Психологами установлено, что вербальный (словесный) компонент общения занимает лишь 35 %, а не вербальный (бессловесный) — примерно 65 % в общем «спектре» общения людей между собой. Вообще, зрительный канал получения информации о внешнем мире определяется величиной в 87 %, в то время как значимость слухового канала в этом отношении оценивается в 9 % (4 % отводится всем остальным органам чувств). Правда, по другим данным их соответствие не столь разительно: 70 % — 30 %, однако превосходство восприятия зрения над слухом очевидно [7].

Любой концерт — увлекательное шоу. Самым ярким артистом этого спектакля является дирижер. Известный

русский маэстро А.М. Пазовский, которого никак нельзя упрекнуть в склонности к внешним эффектам, тем не менее писал: «Сама традиция появления дирижера во фраке или смокинге приподнимает его самого, артистов, публику над будничностью, обыденной повседневностью. Это же ощущение праздничности, одухотворенной серьезности должны передавать оркестру, сцене и залу выход дирижера к пульту, манера держать себя — все его поведение» [6, с. 542]. Этих негласных правил эстетики поведения на сцене придерживаются практически все дирижеры, кто, обращая на них более пристальное внимание, а кто, нивелируя их значение. Однако, среди конгломерата разных дирижеров есть особо выдающиеся артисты, чей внешний вид, как магнит, мгновенно приковывает к себе взгляды публики и не отпускает их уже до окончания концерта [7].

Таким образом, важнейшим условием превращения чистого аудио потока музыки в концертное представление является личность дирижера так неограниченно и свободно управляющая подчиненным ему коллективом и верящим всему происходящему слушателям зала. Подчинение этой красоте управления и получение от этого удовольствия — вот скрытое бессознательное желание людей идущих на концерт. Действительно, в обстановке публичного исполнения слушатели становятся свидетелями и соучастниками творческого акта, когда произведение искусства создается как бы впервые на их глазах. Никакие записанные на пластинку, магнитофон или киноленту музыкальные «консервы», потребляемые в одиночку, не способны заменить непосредственности и силы концертного восприятия и переживания [3]. «Музыка, как мы знаем, прежде всего также и общее переживание, — утверждал великий немецкий дирижер В. Фуртвенглер, — с общины она началась, здесь получила смысл и цель» [2, с. 174]. Кажущееся в настоящее время огромное преимущество слушать любимые музыкальные произведения по радио или смотреть их по телевидению свободно находясь дома в любимом кресле — есть страшный обман, ведущий не к распространению классической музыки, а к ее утилизации и превращению в набор популярных «шлягерных» мелодий.

Симфоническое искусство, как хоровое и театральное — есть искусство коллективное, где ансамбль, как осмысленное согласованное общее действие, является одним из неперенных и важнейших условий исполнения. Причем коллективность исполнения не ограничивается эстрадой (сценой). Коллективность подразумевает активное включение во внутреннее действие всех слушателей (зрителей) и предание исполнению элементов театральности. Симфоническое исполнительство, как вид коллективного творчества использует приемы театральности. Пожалуй, наиболее наглядным и радикальным примером внешней театрализации может служить традиционное исполнение «Прощальной симфонии» Й. Гайдна с потухающими постепенно в зале люстрами, слабым мерцании свечей на попитрах, последовательно покидающим

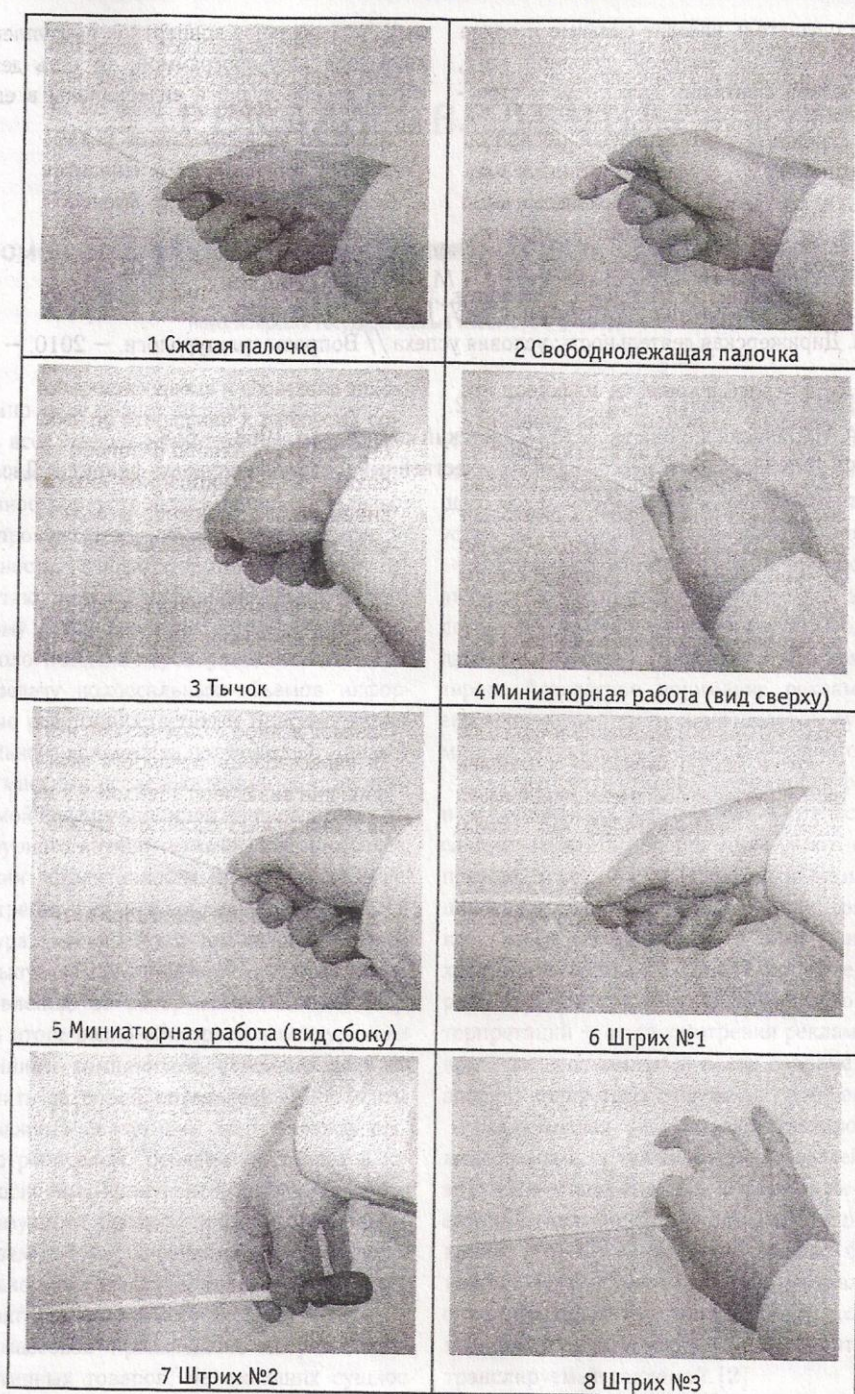


Таблица 1. Некоторые возможности правой руки дирижера с палочкой

сцену музыкантов оркестра. Такие явления крайне редки в симфонической жизни, так как в основном театральность идет из самой природы музыки и коллективного принципа ее исполнения, а не из внешней среды.

Изолированный индивид качественно отличается от индивида в обществе, где он обязан существовать в рамках принятых моделей поведения, общения. Социальные запреты ограничивающие свободу в той или иной

степени озлобляют человека. Ему приходится искать пути выхода накопившегося негатива и агрессии. Примером высокоорганизованной, искусственной формы бытия, в которой нивелируется зло может являться специфическое собрание людей пришедших на концерт классической музыки. Здесь в обстановке коллективности и театральности зрители теряют ощущение одиночества, скучности бытия получая взамен эстетическое удовольствие. В сим-

фонической музыке слушатель находит сильные и яркие переживания, основанные на высокой духовной ноте, смелый полет творческой фантазии, драматизм и страстность выражения. Это и многое другое способно дать

лишь музыкальное концертное выступление, по сути, являющееся шоу-программой, то есть действием сочетающим в себе аудио и видеоканалы в едином синкретическом целом.

Литература:

1. Егорова К. Леонардо да Винчи. Т. 3. — М.: Комсомольская правда, 2009. — 48 с.
2. Исполнительское искусство зарубежных стран. — М.: Музыка, 1966. Вып 2.
3. Казачков С.А. От урока к концерту. — Казань: КГУ, 1990. — 343 с.
4. Каюков В.А. Дирижерская деятельность: условия успеха // Вопросы культурологи. — 2010. — № 5. — С. 113–118.
5. Коган Г.М. Избранные статьи. — М.: 1972. Вып. 2.
6. Пазовский А.М. Записки дирижера. — М.: Советский композитор, 1968. — 558 с.
7. Смирнов Б.Ф. Дирижерское искусство как художественный и социокультурный феномен: Дис. ... д-ра искусствоведения. — Челябинск, 2004. — 330 с.